

DANIEL BARENBOIM
& PATRICE CHÉREAU

DIÁLOGOS SOBRE
MÚSICA Y TEATRO:
«TRISTÁN E ISOLDA»

EDICIÓN AL CUIDADO DE
GASTÓN FOURNIER-FACIO

TRADUCCIÓN DEL ITALIANO DE
FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN Y VICENT MINGUET

BARCELONA 2018



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Dialoghi su musica e teatro: «Tristano e Isotta»*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2008 by Daniel Barenboim y Patrice Chéreau
© by Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano
© de la traducción, 2018 by Francisco López Martín y Vicent Minguet
© de esta edición, 2018 by Quaderns Crema, S.A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S.A.

En la cubierta, *Tristán e Isolda*, de Robert Engels

ISBN: 978-84-17346-01-0
DEPÓSITO LEGAL: B. 7222-2018

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *abril de 2018*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

« <i>Tristán</i> », para empezar, por GASTÓN FOURNIER-FACIO	7
--	---

EL DIRECTOR DE ORQUESTA Y EL DIRECTOR DE ESCENA

1. Montar una ópera	11
2. El análisis del texto. El subtexto	23
3. Peligros de la interpretación	31

ASPECTOS DE LA PUESTA EN ESCENA

1. El método	49
2. La actuación	80
3. Los protagonistas de <i>Tristán</i> en La Scala	84

DRAMATURGIA

1. Relación entre el texto y la música	97
2. El libreto de <i>Tristán</i>	101
3. «La técnica de la transición»	106
4. Cronología de <i>Tristán</i>	110
5. Diferentes versiones de los mismos acontecimientos	113

LA MÚSICA

1. El sonido wagneriano	119
2. El preludio	126
3. Presentación musical de los personajes	138
4. Riqueza de la ambigüedad tonal	143
5. Modulación y concepción del <i>tempo</i>	147
6. Memoria de la escucha	153

LOS GRANDES TEMAS

1. Dialéctica del día y de la noche	161
2. El amor	165
3. La mirada: ¿amor o reconocimiento?	169
4. El filtro y el descubrimiento del otro	172
5. <i>Liebesnacht</i> : Brangania, Tristán e Isolda	175
6. La filosofía de la muerte	184
7. El suicidio	187
8. De la <i>Liebesnacht</i> al <i>Liebestod</i>	189
9. Morir juntos: un camino iniciático	194

«TRISTÁN», PARA EMPEZAR
por GASTÓN FOURNIER-FACIO

Ningún otro compositor ha hecho correr más tinta que el autor de *Tristán e Isolda*: las dimensiones monumentales de la bibliografía sobre la vida y la obra de Richard Wagner representan un caso único en la historia de la música. A tenor de ese dato, cabría preguntarse qué aporta en la actualidad un nuevo libro sobre la obra clave de este músico extraordinario. Acerca de este hito que es *Tristán e Isolda* se han escrito tantos libros—en particular, ensayos sobre los más diversos aspectos de la partitura y su excepcional influencia en el desarrollo del arte lírico posterior—, que podrían llenar una biblioteca entera. Sin embargo, es la primera vez que un gran director de orquesta y un gran director de escena afrontan, en una reflexión común, lo que supone llevar a escena una ópera wagneriana.

La larga amistad entre Daniel Barenboim y Patrice Chéreau nació precisamente con *Tristán*. En 1979 se reunieron por primera vez para hablar sobre la posibilidad de montarla, dos años después, en el Festival de Bayreuth. El proyecto, aplazado en varias ocasiones, constituyó un hilo conductor en la relación entre ambos, que trabajaron juntos en otras óperas, como *Don Giovanni* en el Festival de Salzburgo y *Wozzeck* en Berlín y París. Finalmente, el 7 de diciembre de 2007, con motivo de la inauguración de la temporada en La Scala de Milán, Daniel Barenboim y Patrice Chéreau, a invitación de Stéphane Lissner, ofrecieron *Tristán e Isolda*.

La idea de este libro surgió en aquel entonces, a raíz del entusiasmo despertado por una puesta en escena que la crítica reconoció de inmediato como indiscutible y que ob-

tuvo entre otros reconocimientos el premio Abbiati al mejor espectáculo lírico del año. El texto es el resultado de una serie de encuentros que mantuve con Daniel Barenboim y Patrice Chéreau en La Scala cuando la producción daba sus primeros pasos, así como de conversaciones posteriores mantenidas con Chéreau en París y con Barenboim en Berlín y Oslo hasta el verano de 2008.

Siguiendo en cierto sentido el modelo de los diálogos platónicos, mediante el recurso a preguntas y propuestas temáticas, y en un clima dialéctico apasionado, muy estimulante para todos, provoqué largas confrontaciones verbales entre el músico y el hombre de teatro. El alud de ideas, reflexiones y recuerdos desatado a lo largo de un proceso que se extendió durante decenas de horas, grabadas y transcritas con paciencia por Silvia Farina y Florence Plouchart-Cohn, dio lugar a un material considerable, que primero organicé por temas y después dividí en cinco secciones: el director de orquesta y el director de escena, los aspectos de la puesta en escena, la dramaturgia, la música y los grandes temas de *Tristán*.

El libro resultante no presenta de forma sistemática las ideas de Daniel Barenboim y Patrice Chéreau sobre la partitura y el libreto de la obra wagneriana, sino más bien sus consideraciones y una serie de comentarios libres y originales, surgidos al hilo de la conversación. Por otro lado, los intercambios reflejan de principio a fin una actitud de respeto absoluto y de máximo rigor analítico hacia el texto del compositor. Además, estas reflexiones inéditas sobre sus respectivos enfoques interpretativos nos llevan a penetrar en los aspectos más técnicos, prácticos y «artesanales» de su trabajo, permitiéndonos observar de cerca y desde dentro el fascinante «taller» de dos de los grandes protagonistas del teatro musical contemporáneo.

EL DIRECTOR DE ORQUESTA
Y EL DIRECTOR DE ESCENA

I MONTAR UNA ÓPERA

LOS OFICIOS DE DIRECTOR DE ORQUESTA Y DIRECTOR DE ESCENA — MONTAR «TRISTÁN E ISOLDA»: UN PROYECTO DE 1979 REALIZADO EN 2007 EN LA SCALA — «TRISTÁN» Y LA VIDA — AMBIGÜEDADES E INESTABILIDADES ARMÓNICAS — IMPLICACIONES PSICOLÓGICAS DEL LIBRETO Y DE LA MÚSICA

DANIEL BARENBOIM: En la representación de una ópera no siempre queda claro en qué consiste el papel del director de escena y del director de orquesta. ¿Qué hacen *exactamente*? Es una pregunta pertinente, que trasluce una curiosidad genuina. La mayoría de los espectadores que acuden a la ópera no saben concretamente cuál es la labor del director de escena, al igual que la mayoría de los oyentes que asisten a un concierto no saben exactamente lo que hace el director de orquesta.

Si un violinista desafina o falla alguna nota en un concierto de Brahms, incluso alguien que no tenga grandes nociones musicales se dará cuenta. Pero cuando un director mediocre dirige más o menos bien una orquesta, el oyente no sabe a quién atribuir los errores. Lo mismo ocurre con el director de escena.

PATRICE CHÉREAU: Durante el espectáculo, además, nadie me ve. Nadie sabe dónde estoy. Al director de orquesta lo vemos mientras dirige y, como mínimo, estamos seguros de que ocupa el podio. Los efectos de sus gestos sobre los músicos nos permiten decir que ése es su trabajo. Vemos que está ahí.

El director de escena, en cambio, no está ahí. Y el públi-

co se forma una falsa idea de tu trabajo y del mío porque casi nadie sabe lo que hacemos. Jamás nos han visto ni nos verán trabajar.

A los espectadores les resulta más fácil emitir un juicio sobre los decorados y el vestuario que sobre la puesta en escena, que para ellos se reduce a esos dos elementos. Ciertamente, a veces la ópera sólo consiste en eso: los decorados, el vestuario, la iluminación, nada más. En la Ópera de París, Rolf Liebermann elegía primero al decorador y después al director de escena, para asegurarse de que sobre el escenario se podría ver algo hermoso. Los espectadores no saben cuál es la labor del director de escena, más allá del cuidado de los elementos visuales.

- D.B.: Ésta una de las aberraciones propias de una sociedad superficial como la nuestra, atenta sólo a la apariencia de las cosas. «¡Ah, me ha encantado la puesta en escena! ¡El vestuario y los decorados eran maravillosos!». Sea por olvido o por desconocimiento, la gente ignora en qué consiste la labor del director de escena. Yo cuento con la partitura. Puedo tener diez mil ideas, pensar todo lo que se me antoje, pero al final me tengo que ceñir a un la y un fa, al clarinete, a las cuerdas y a todo lo demás. En cambio, el director de escena debe imaginarse, en cierto sentido, su propia partitura.
- P.C.: Es verdad. En mi caso, además, incluso tengo que fabricarla.

- D.B.: Fabricar su propia partitura. Imaginémos que yo, en lugar de disponer de una partitura, tuviera una simple lista en la que figurasen las notas que se repiten determinado número de veces y que debo unir. Sería exactamente lo mismo. En efecto, el director de escena debe crear su propia partitura.

Y además, no hay que olvidar que el director de escena cuenta historias sobre seres humanos. La calidad de la dirección también depende, por lo tanto, de su percepción y de su conocimiento de las emociones. Por ejemplo, hemos hablado en muchas ocasiones sobre el silencio de Tristán. En el primer acto se calla, no responde. ¿Es una señal de debilidad o de fuerza? Para responder a esta pregunta, el director de escena ha de tener conocimientos psicológicos, una visión que abarque las emociones humanas en toda su amplitud. A veces el público lo olvida o no lo advierte, aunque es éste un aspecto fundamental de su trabajo.

P.C.: La puesta en escena no consiste únicamente en decidir si los cantantes se sitúan a la izquierda o a la derecha, al fondo o en primer término. En este sentido, creo tener una ventaja respecto de otros colegas: la escucha de la música me sugiere una vía inmediata, una solución visual, sea para plasmar la acción de un personaje, para resolver una contradicción psicológica, para hacer visible algo que de otra forma quedaría oculto o simplemente para decidir un desplazamiento en el espacio. Eso no significa que reduzca la música a la psicología; la música me ofrece de repente varias posibilidades de poner en escena una acción, de materializar un pensamiento, de encarnarlo y transformarlo en un modo concreto de ocupar el espacio. Mi imaginación se activa con la música, o en todo caso con mi manera de escuchar determinada música.

D.B.: En cuanto a mi trabajo, creo que el secreto para tener una gran experiencia musical con una orquesta no consiste únicamente en lograr que haga lo que yo quiero. Es un principio aplicable a cualquier director de orquesta profesional, siempre y cuando la orquesta tenga la capacidad y la voluntad de hacer lo que se le pide. Sólo se puede hacer

música a un alto nivel cuando el director y la orquesta encuentran un «pulmón colectivo». En ese momento, todos los músicos respiran juntos la música del mismo modo. Por otro lado, es natural, democrático y necesario que cinco minutos después del concierto cada uno recupere sus ideas. Pero, durante el concierto, debe existir ese pulmón colectivo.

En el caso de una ópera, ese pulmón ha de ser todavía mayor, porque debe incluir también el escenario. No se trata sólo de hacer que los cantantes se muevan como ha determinado el director de escena, ni de hacerlos cantar según el *tempo* musical decidido por el director, sino más bien de lograr que los cantantes sientan que pueden respirar con el texto. Por lo tanto, es necesario que el director de escena y el director de orquesta compartan sus ideas, para ponerse de acuerdo sobre la concepción del texto y del subtexto.

P.C.: A menudo, cuando trabajas con la orquesta, te observo con atención. Así puedo comprender intuitivamente cuándo me he equivocado y cuándo puede haber imprecisiones en la puesta en escena, en qué momento mis decisiones no se atienen a la música. Para mí es interesante tratar de captar esos errores antes de que tú me los señales. No pretendo copiar la música, seguirla servilmente, nota a nota, sino más bien utilizarla de manera creativa, incluso contradiciéndola.

Ha llegado a mis oídos que en las últimas representaciones de las óperas de Wagner en La Scala ha habido ciertas tensiones entre el director de orquesta y el director de escena. Sin embargo, nosotros, que colaboramos una vez cada quince años, nunca nos hemos peleado. Hemos discutido mucho, es verdad, pero ante todo hemos trabajado juntos.

En un espectáculo de ópera se necesita un entendimiento total entre el director de orquesta y el director de esce-

na. De lo contrario, mejor no hacer nada. Ni el escenario ni los ensayos pueden dar lugar a enfrentamientos y transformarse en un pulso entre dos artistas. En el pasado, cuando he tenido la oportunidad de colaborar con Pierre Boulez y contigo, siempre he hecho propuestas. Si os causaban perplejidad, las cambiaba, sin que fuera necesario discutir ni extenderse mucho. Tú sabes mucho más que yo de música, y es posible que yo sepa un poco más que tú de teatro. Indudablemente, ahí radica el secreto del entendimiento: en aprender el uno del otro. Tú y yo hemos tenido largas discusiones sobre el sentido del texto. Nos hemos reunido con frecuencia y hemos trabajado a fondo sobre la partitura, pero sin enfrentamientos.

D.B.: Nos conocimos gracias a *Tristán*. Wolfgang Wagner nos presentó con la idea de montarla en Bayreuth. Creo que fue en 1979...

P.C.: Para ponerla en escena en 1981.

D.B.: Wolfgang Wagner apenas habla alemán. Se limita al dialecto de Franconia, que ni tú ni yo conocemos. Al cabo de unos pocos minutos, empezamos a hablar en francés, y a él le costaba seguirnos.

Al final, por diversas razones, no hicimos *Tristán* ni en 1981 ni después, pero la obra fue siempre... no diré el cimiento de nuestra amistad, pero sí un hilo conductor de nuestra relación artística. Por eso estoy tan contento de haber podido hacer *Tristán* contigo y presentarlo aquí, en La Scala, el 7 de diciembre, para inaugurar la temporada 2007-2008.

Durante años hablamos de la posibilidad de hacer juntos *Tristán*. Mientras tanto, colaboramos en *Wozzeck* y en *Don Giovanni*. Si alguien nos preguntara cuál es nuestro méto-